

Josefa de Óbidos

e a Invenção do Barroco Português



MNAA **INCM**

MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

DEPARTAMENTO NACIONAL DE ARTE MODERNA

Josefa de Óbidos

e a Invenção do Barroco Português

MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA
15 de maio ~ 6 de setembro de 2015

PARCERIA

RITM—
OS



LUSITANIA
Grupo Montepio

MNAA
MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

INCM
IMPrensa Nacional Casa da Moeda

SECRETÁRIO DE ESTADO DA CULTURA

Jorge Barreto Xavier

DIREÇÃO-GERAL DO PATRIMÓNIO CULTURAL

DIRETOR-GERAL

Nuno Vassallo e Silva

SUBDIRETORES-GERAIS

António Filipe Pimentel, João Carlos dos Santos,

Luís Filipe Coelho, Samuel Rego

MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

DIRETOR

António Filipe Pimentel

DIRETOR-ADJUNTO

José Alberto Seabra Carvalho

CONSELHO DE CURADORES

DO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

PRESIDENTE

António Filipe Pimentel (Diretor do MNAA)

VICE-PRESIDENTES

José Alberto Seabra Carvalho (Diretor-Adjunto do MNAA)

José Blanco (Presidente do Conselho Diretor do GAMNAA)

Emílio Rui Vilar

VOGAIS

Alexandre Relvas, Álvaro Sequeira Pinto

António Horta Osório, António Mega Ferreira

Fernando Faria de Oliveira, Fernando Nogueira,

Guilherme d'Oliveira Martins, José de Arez Romão,

Marcelo Rebelo de Sousa, Maria Filomena Molder,

Pilar del Río Sánchez

ÍNDICE

Longos dias têm cem anos. Josefa de Óbidos e o «Barroco português»

António Filipe Pimentel

«O Que a Necessidade Applaudia»...

A pintura portuguesa no tempo de Josefa de Óbidos, 1630-1684

Vitor Serrão

Josefa de Óbidos: agudeza e engenho num contexto devoto

Diogo Ramada Curto

«Um espaço para pintar»: Josefa de Óbidos e a genealogia

de mulheres pintoras europeias dos séculos XVI e XVII

Filipa Lowndes Vicente

Josefa de Ayala: um sinuoso percurso de conhecimento

Joaquim Oliveira Caetano

I. JOSEFA «EM ÓBIDOS»

Josefa de Ayala (1630-1684): pintora e «donzela emancipada»

Joaquim Oliveira Caetano

II. A NATUREZA E A PAISAGEM

Baltazar Gomes Figueira e Josefa de Óbidos:

o início da natureza-morta em Portugal

Joaquim Oliveira Caetano

III. SENTIDO E FORMAS DO BARROCO PORTUGUÊS

Que coisa é o «Barroco português»?

António Filipe Pimentel

DA CULTURA

PRIMÓNIO CULTURAL

, João Carlos dos Santos,
uel Rego

ARTE ANTIGA

valho

RES

E ARTE ANTIGA

(Diretor do MNAA)

valho (Diretor-Adjunto do MNAA)
do Conselho Diretor do GAMNAA)

o Sequeira Pinto
António Mega Ferreira
ira, Fernando Nogueira,
artins, José de Arez Romão,
a, Maria Filomena Molder,

ÍNDICE

Longos dias têm cem anos. Josefa de Óbidos e o «Barroco português» António Filipe Pimentel	9
«O Que a Necessidade Applaudia»... A pintura portuguesa no tempo de Josefa de Óbidos, 1630-1684 Vitor Serrão	13
Josefa de Óbidos: agudeza e engenho num contexto devoto Diogo Ramada Curto	25
«Um espaço para pintar»: Josefa de Óbidos e a genealogia de mulheres pintoras europeias dos séculos XVI e XVII Filipa Lowndes Vicente	41
Josefa de Ayala: um sinuoso percurso de conhecimento Joaquim Oliveira Caetano	51
I. JOSEFA «EM ÓBIDOS» Josefa de Ayala (1630-1684): pintora e «donzela emancipada» Joaquim Oliveira Caetano	61
II. A NATUREZA E A PAISAGEM Baltazar Gomes Figueira e Josefa de Óbidos: o início da natureza-morta em Portugal Joaquim Oliveira Caetano	91
III. SENTIDO E FORMAS DO BARROCO PORTUGUÊS Que coisa é o «Barroco português»? António Filipe Pimentel	109

A circulação de modelos na criação do Barroco português Anísio Franco	113
O Relicário de Alcobaça Maria João Vilhena de Carvalho	123
IV. EM ESPANHA: O BODEGÓN NO TEMPO DE JOSEFA DE AYALA Cinco pintores, cinco <i>bodegones</i> José Alberto Seabra Carvalho	131
V. «EM ÓBIDOS»: MODELOS DO BODEGÓN PORTUGUÊS Naturezas-mortas da oficina de Óbidos: as peças de um <i>puzzle</i> Joaquim Oliveira Caetano	139
Objetos cerâmicos na pintura de Josefa de Óbidos Rui André Alves Trindade	159
VI. TEMPO DE EMANCIPAÇÃO: COMPOSIÇÕES RELIGIOSAS Duas pinturas de Zurbarán: a Imaculada e o Menino do Espinho José Alberto Seabra Carvalho	165
Uma pintora de retábulos Joaquim Oliveira Caetano	167
A <i>Santa Catarina</i> de Frei Cipriano da Cruz Maria João Vilhena de Carvalho	181
VII. IMAGENS DE INTIMIDADE E DEVOÇÃO Imagens repetidas. Modelos na pintura de Josefa de Óbidos Joaquim Oliveira Caetano	187
As joias de Josefa de Ayala e Cabrera Luísa Penalva	196
VIII. «O CÉU ABERTO NA TERRA»: O ESPAÇO ONÍRICO DO BARROCO PORTUGUÊS Construindo a «igreja de ouro»: caráter do Barroco português António Filipe Pimentel	203

A Série de Santa Teresa do Convento de Nossa Senhora da Piedade, de Cas
Joaquim Oliveira Caetano

Um retábulo disperso na Misericórdia de Peniche
Joaquim Oliveira Caetano

Frei Cipriano da Cruz Sousa
Maria João Vilhena de Carvalho

O *Andor de São João Evangelista*, de Beja
Nuno Vassallo e Silva

Bibliografia

Exposições

Modelos na criação do Barroco português	113
Josefa de Carvalho	123
JOSEFA DE AYALA: O BODEGÓN NO TEMPO DE JOSEFA DE AYALA	
o <i>bodegones</i> de Josefa de Carvalho	131
MODELOS DO BODEGÓN PORTUGUÊS	
a oficina de Óbidos: as peças de um <i>puzzle</i>	139
Josefa de Carvalho	
a pintura de Josefa de Óbidos	159
Josefa de Carvalho	
MANCIPAÇÃO: COMPOSIÇÕES RELIGIOSAS	
Arcebispo de Évora: a Imaculada e o Menino do Espinho	165
Arcebispo de Évora	
Retábulos	167
Arcebispo de Évora	
Frei Cipriano da Cruz	181
Arcebispo de Évora	
A INTIMIDADE E DEVOÇÃO	
Modelos na pintura de Josefa de Óbidos	187
Arcebispo de Évora	
Ayala e Cabrera	196
«O ESPAÇO ONÍRICO DO BARROCO PORTUGUÊS	
«A casa de ouro»: caráter do Barroco português	203
Arcebispo de Évora	

A Série de Santa Teresa do Convento de Nossa Senhora da Piedade, de Cascais	207
Arcebispo de Évora	
Um retábulo disperso na Misericórdia de Peniche	211
Arcebispo de Évora	
Frei Cipriano da Cruz Sousa	217
Maria João Vilhena de Carvalho	
O <i>Andor de São João Evangelista</i> , de Beja	225
Nuno Vassallo e Silva	
Bibliografia	226
Exposições	243



«UM ESPAÇO PARA PINTAR»: JOSEFA DE ÓBIDOS E A GENEALOGIA DE MULHERES PINTORAS EUROPEIAS DOS SÉCULOS XVI E XVII

FILIPA LOWNDES VICENTE

O LUGAR DE JOSEFA DE ÓBIDOS NA «DESCOBERTA» HISTORIOGRÁFICA DAS MULHERES PINTORAS ANTIGAS

Em 1976, teve lugar em Los Angeles uma grande exposição intitulada *Women Artists: 1550-1950*¹. Organizada pelas historiadoras da arte Linda Nochlin e Ann Sutherland Harris no Los Angeles County Museum, foi a primeira vez que se encontraram num mesmo espaço artistas de nacionalidades tão diversas e de períodos tão díspares e que se consolidaram as abordagens feministas à história da arte. (fig. 18).

Tal como Virginia Woolf que, ao confrontar-se com as dificuldades em ser uma mulher escritora sem um passado, tentara criar uma genealogia de mulheres escritoras, a exposição veio propor uma genealogia de mulheres artistas². E, tal como Woolf, as organizadoras da exposição *Women Artists* também escreveram sobre as dificuldades deste projeto e sobre os múltiplos processos através dos quais os sinais destas mulheres artistas do passado foram sendo submersos pela própria história³. Desde estes primeiros exercícios de «descoberta» de mulheres artistas nos anos 1970 que uma das respostas das abordagens feministas à história da arte foi precisamente a de assumir que já não era possível dar voz plena a estes silêncios e que apenas se poderiam questionar os mecanismos que levaram a essas mesmas ausências históricas. A subalternidade generalizada da pro-

dução artística realizada por mulheres ao longo dos séculos faz com que seja muito mais difícil encontrar documentos, visuais ou escritos, sobre o seu trabalho e sobre os seus percursos biográficos. Por muito fundo que se escave, esta «escavação arqueológica» estará sempre determinada por muitas ausências impossíveis de repor. E as exceções, ou seja, aquelas que foram identificadas e historizadas — como Josefa de Óbidos — não podem iludir a regra demonstrada historicamente de que ser mulher foi uma desvantagem à construção de uma carreira artística, tal como foi uma desvantagem para a história da arte enquanto campo de conhecimento que determina quem deve ser incluído nas suas narrativas.

No catálogo da exposição *Women Artists: 1550-1950*, que naturalmente influenciou muitas das sucessivas genealogias de mulheres artistas, Josefa de Óbidos ocupa apenas uma pequena nota no capítulo dedicado a pintoras de naturezas-mortas dos séculos XVII e XVIII:

A única mulher pintora da Espanha do século XVII, Josefa de Óbidos (c. 1630-1684), merece, pelo menos, ser aqui mencionada porque ela revela o seu melhor quando se dedica à pintura da natureza-morta (ver a monografia sobre ela de Luís Reis Santos, Lisboa, c. 1955; um trabalho vem reproduzido por Mitchell, n.º 267. Apesar de ter nas-

¹ *Women Artists: 1550-1950*, 1976. [Los Angeles, Austin, Pittsburgh, Nova Iorque, 1976/1977], catálogo de exposição. Esta exposição distinguiu-se pela sua ambição e pelo seu impacto, mas iniciativas equivalentes tiveram lugar, noutros países, durante este período, embora sempre em espaços mais marginais: por exemplo, *The Women's Art Show, 1550-1970*, 1982 ou *La Femme Artiste: D'Elisabeth Vigée-Lebrun à Rosa Bonheur*, 1981.

² Woolf, 1957, p. 25; 1.ª ed., 1928 [Versão portuguesa: *Um Quarto Que Seja Seu*, pref. de Maria Isabel Barreno, trad. de Maria Emília Ferros Moura (Lisboa: Vega, 1996); 1.ª ed. portuguesa, 1978].

³ Harris e Nochlin, «Preface», in *Women Artists: 1550-1950*, p. 11.

⁴ Harris, 1976, «Women Still-Life Painters of the Seventeenth and Eighteenth Centuries», pp. 32-35 [nota 118].

cido em Sevilha, viveu quase toda a sua vida em Portugal. O seu trabalho é irregular e uma parte é, inegavelmente, provinciana.⁴

A classificação historiográfica portuguesa de Josefa de Óbidos como pintora nacional, que privilegia o seu lado paterno e o lugar onde viveu durante grande parte da sua vida, nem sempre foi a escolhida em livros norte-americanos e britânicos onde, por vezes, apareceu como artista espanhola, enfatizando assim o seu lado materno e a cidade de Sevilha onde nasceu e fez a sua primeira formação artística.

Germaine Greer, no seu clássico *An Obstacle Race. The fortunes of women painters and their work*, publicado em 1979, também refere o nome de Josefa de Óbidos, além de reproduzir uma das suas obras, naquela que terá sido uma das primeiras referências mais extensas à artista para os leitores de língua inglesa:

Tal como Louise Moillon, a pintora de naturezas-mortas, nascida em Espanha, Josefa de Óbidos, que pintou muito depois de Zurbarán, regressou a valores decorativos de cores e linhas puras que já tinham sido suplantados. O seu pai era o pintor português Baltazar Gomes Figueira, que regressou com a sua família à sua terra depois de Josefa ter aprendido pintura em Espanha. Ela é conhecida sobretudo como pintora de retratos e temas religiosos e foi membro da Academia de Lisboa, com o nome de Évora. A sua pintura de natureza-morta está representada por um cesto de flores na colecção Espírito Santo, em Cascais, e um par de pinturas no Museu-Biblioteca de Santarém. A sua experiência enquanto pintora profissional faz com que o seu estilo de naturezas-mortas seja ainda mais interessante; a sua escolha de um género estilizado parece ser deliberada.⁵

Para além destas breves referências, só em 1997 é que Josefa de Óbidos foi objeto de uma exposição individual fora de Portugal no *National Museum for Women in the Arts*, em Washington, com um catálogo em língua inglesa, idioma em que a vasta maioria da historiografia da arte sobre mulheres tem sido escrita⁶. Esta exposição, organizada por Vitor Serrão e com o apoio de várias entidades e instituições portuguesas, poderia ser comparada com a exposição que, um ano depois, o mesmo museu de Washington dedicou à obra de Lavinia Fontana (1552-1614), pois ambas as mostras contribuíram para divulgar entre um público norte-americano duas artistas «locais», na medida em que pouco conhecidas para lá das fronteiras nacionais: no caso de Lavinia Fontana, o «local» significa mais Bolonha do que Itália, dada a especificidade do caso bolonhês no interior do contexto italiano⁷.

Uns anos depois, em 2002, uma outra exposição, organizada também por Vitor Serrão, veio dar a conhecer o trabalho de Josefa de Óbidos em França e em Itália. De facto, *Rouge et Or. Trésors du Portugal Baroque*, mostra que foi inaugurada no museu parisiense Jacquemart-André e depois transferida, num formato algo distinto, para o Museu Capitolino de Roma, traduziu-se, em grande medida, numa exposição de pintura de Josefa de Óbidos, sob a denominação, mais reconhecível, de «Barroco»⁸. No fundo, uma continuação de um projeto historiográfico que Vitor Serrão já começara em 1991, quando organizou em Lisboa uma grande exposição e o respetivo catálogo sobre a pintora, continuando posteriormente a dar-lhe um especial destaque noutras publicações e exposições sobre arte barroca em Portugal⁹. Já existia, em Portugal, uma tradição expositiva da obra de Josefa de Óbidos, mesmo que a sua identidade sexual não fosse analisada enquanto facto definidor do seu percurso artístico. Em maio de 1949, por exemplo, o Museu Nacional de Arte Antiga inaugurou uma Ex-



Fig. 18
Capa do catálogo da exposição *Women Artists: 1550-1950*, Los Angeles, Los Angeles County Museum, 1976

⁵ Greer, 1981, pp. 235-236; [em nota: Luís Reis Santos, *Josefa de Óbidos* (Lisboa, s.d.), p. 350].
⁶ *The Sacred and the Profane. Josefa de Óbidos of Portugal*, 1997.
⁷ *Lavinia Fontana of Bologna 1552-1614*, 1998.
⁸ *Rouge et Or. Trésors du Portugal Baroque*, 2001.
⁹ Serrão, 1991a.
¹⁰ *Exposição das Pinturas de Josefa de Óbidos*, 1949; *Evocação de Josefa de Óbidos*, 1959.

¹¹ Sullivan, «Josefa de Óbidos and Portuguese Spirituality in the Age of the Baroque», 1997, pp. 63-73.
¹² Pinto, *Josefa de Óbidos*, 2010. Distribuída através do jornal *Público*, esta obra está integrada numa coleção sobre pintores portugueses, dirigida pela historiadora da arte Raquel Henriques da Silva.
¹³ Serrão, «Josefa d'Óbidos. A "Escola de Óbidos" e os novos "géneros" da pintura», 2013, pp. 17-39.
¹⁴ No meu livro *A Arte sem História*, dedico um capítulo a estas questões: «Os paradoxos do caso português: Josefa de Óbidos, Vieira da Silva e Paula Rego».
¹⁵ Serrão, «The painter Josefa de Óbidos: A Tribute to Innocence», e Sobral, «Josefa de Óbidos and Her Use of Prints: Problems of Style and Iconography», 1997, pp. 15-31, 24-25, 37-61.

posição das *Pinturas de Josefa de Óbidos*, enquanto dez anos depois, em 1959, o SNI organizou em Óbidos uma evocação à pintora, com João Couto, mais uma vez, a escrever o prefácio¹⁰.

Contudo, apesar do lugar central ocupado por Josefa de Óbidos no interior da historiografia da arte portuguesa, a perspectiva de género esteve ausente das suas abordagens até muito recentemente, num contraste evidente com a extensa bibliografia que, nas últimas décadas, tem sido dedicada às pintoras europeias dos séculos XVI, XVII e XVIII. Talvez não seja por acaso que uma das raras análises de género ensaiadas sobre Josefa de Óbidos provenha de um não português, Edward J. Sullivan, no catálogo *Crowning Glory. Images of the Virgin in the arts of Portugal*, uma exposição sobre arte portuguesa no Museu de Newark, uma das zonas de maior emigração portuguesa nos Estados Unidos da América¹¹. Mais recentemente, uma monografia sobre Josefa de Óbidos da autoria de Carla Alferes Pinto inclui uma perspetiva de género¹², tal como um texto recente de Vitor Serrão também já interpela algumas questões feministas¹³. No entanto, a maior parte das perguntas que foram feitas ao percurso de vida de Josefa de Óbidos e, em geral, ao contexto de produção da sua obra não usaram a sua identidade sexual como uma das vertentes de análise. Em contraste com a ausência de uma perspectiva de género, as teorias e reflexões sobre o centro e a periferia têm estado presentes na historiografia da arte portuguesa para vários períodos, e também na obra de Josefa de Óbidos, sendo usadas como um dos instrumentos de análise para se compreender a especificidade do caso português nesta como noutras áreas das ciências sociais e humanas¹⁴.

«A ROOM OF ONE'S OWN»: FORMAÇÃO, TEMPO, PINTAR
Como afirmou Virginia Woolf no ensaio de 1928, *A Room of One's Own*, a criatividade não era necessariamente uma condição que estivesse disponível a todas as mulheres. As condições, as mais das vezes, eram as que as «irmãs de Shakespeare» — formação, tempo, de condições que difi- de uma mulher ociden- mo depois, continuar: Josefa de Óbidos tinn- que lhe deu Woolf — ter tempo, disponibili- dedicar à prática da p- Consideramos quer colocadas a outras mu- Anguissola (1532/1535-1614), ou Artemisia noutros contextos cr- deriam ser aplicadas a não significa que faça com a das artistas suas como afirma Vitor S grande parte da sua vi e na vila de Óbidos nã mente através de con- correm o risco de caí- não quer dizer que el por imagens vindas através da gravura, co- lisa Luís de Moura Sol pertinência de realiz com outros casos de não para encontrar se para refletir sobre os

a a sua vida em
lar e uma parte

guesa de Josefa
que privilegia o
u durante gran-
a escolhida em
onde, por vezes,
fatizando assim
lha onde nasceu
ca.

co *An Obstacle
s and their work*,
o nome de Josefa
das suas obras,
meiras referên-
teiros de língua

ra de naturezas-
sefa de Óbidos,
arán, regressou
e linhas puras
O seu pai era o
es Figueira, que
terra depois de
Espanha. Ela é
ora de retratos e
da Academia de
a sua pintura de
por um cesto de
em Cascais, e um
eca de Santarém.
ora profissional
turezas-mortas
a escolha de um
erada.⁵

Para além destas breves referências, só em 1997 é que Josefa de Óbidos foi objeto de uma exposição individual fora de Portugal no *National Museum for Women in the Arts*, em Washington, com um catálogo em língua inglesa, idioma em que a vasta maioria da historiografia da arte sobre mulheres tem sido escrita⁶. Esta exposição, organizada por Vitor Serrão e com o apoio de várias entidades e instituições portuguesas, poderia ser comparada com a exposição que, um ano depois, o mesmo museu de Washington dedicou à obra de Lavinia Fontana (1552-1614), pois ambas as mostras contribuíram para divulgar entre um público norte-americano duas artistas «locais», na medida em que pouco conhecidas para lá das fronteiras nacionais: no caso de Lavinia Fontana, o «local» significa mais Bolonha do que Itália, dada a especificidade do caso bolonhês no interior do contexto italiano⁷.

Uns anos depois, em 2002, uma outra exposição, organizada também por Vitor Serrão, veio dar a conhecer o trabalho de Josefa de Óbidos em França e em Itália. De facto, *Rouge et Or. Trésors du Portugal Baroque*, mostra que foi inaugurada no museu parisiense Jacquemart-André e depois transferida, num formato algo distinto, para o Museu Capitolino de Roma, traduziu-se, em grande medida, numa exposição de pintura de Josefa de Óbidos, sob a denominação, mais reconhecível, de «Barroco»⁸. No fundo, uma continuação de um projeto historiográfico que Vitor Serrão já começara em 1991, quando organizou em Lisboa uma grande exposição e o respetivo catálogo sobre a pintora, continuando posteriormente a dar-lhe um especial destaque noutras publicações e exposições sobre arte barroca em Portugal⁹. Já existia, em Portugal, uma tradição expositiva da obra de Josefa de Óbidos, mesmo que a sua identidade sexual não fosse analisada enquanto facto definidor do seu percurso artístico. Em maio de 1949, por exemplo, o Museu Nacional de Arte Antiga inaugurou uma *Ex-*



Fig. 18
Capa do catálogo
da exposição *Women Artists:
1550-1950*, Los Angeles, Los
Angeles County Museum,
1976

⁵ Greer, 1981, pp. 235-236;
[em nota: Luis Reis Santos, *Josefa
de Óbidos* (Lisboa, s.d.), p. 350].
⁶ *The Sacred and the Profane.
Josefa de Óbidos of Portugal*, 1997.
⁷ *Lavinia Fontana of Bologna 1552-
1614*, 1998.
⁸ *Rouge et Or. Trésors du Portugal
Baroque*, 2001.
⁹ Serrão, 1991a.
¹⁰ *Exposição das Pinturas de Josefa
de Óbidos*, 1949; *Evocação de
Josefa de Óbidos*, 1959.

¹¹ Sullivan, «Josefa de Óbidos and
Portuguese Spirituality in the Age
of the Baroque», 1997, pp. 63-73.
¹² Pinto, *Josefa de Óbidos*, 2010.
Distribuída através do jornal
Público, esta obra está integrada
numa coleção sobre pintores
portugueses, dirigida pela
historiadora da arte Raquel
Henriques da Silva.
¹³ Serrão, «Josefa d'Óbidos.
A "Escola de Óbidos" e os novos
"géneros" da pintura», 2013,
pp. 17-39.
¹⁴ No meu livro *A Arte sem
História*, dedico um capítulo a
estas questões: «Os paradoxos do
caso português: Josefa de Óbidos,
Vieira da Silva e Paula Rego».
¹⁵ Serrão, «The painter Josefa de
Ayala: A Tribute to Innocence», e
Sobral, «Josefa de Óbidos and Her
Use of Prints: Problems of Style
and Iconography», 1997, pp. 15-31,
24-25, 37-61.

posição das Pinturas de Josefa de Óbidos, enquanto dez anos depois, em 1959, o SNI organizou em Óbidos uma evocação à pintora, com João Couto, mais uma vez, a escrever o prefácio¹⁰.

Contudo, apesar do lugar central ocupado por Josefa de Óbidos no interior da historiografia da arte portuguesa, a perspetiva de género esteve ausente das suas abordagens até muito recentemente, num contraste evidente com a extensa bibliografia que, nas últimas décadas, tem sido dedicada às pintoras europeias dos séculos XVI, XVII e XVIII. Talvez não seja por acaso que uma das raras análises de género ensaiadas sobre Josefa de Óbidos provenha de um não português, Edward J. Sullivan, no catálogo *Crowning Glory. Images of the Virgin in the arts of Portugal*, uma exposição sobre arte portuguesa no Museu de Newark, uma das zonas de maior emigração portuguesa nos Estados Unidos da América¹¹. Mais recentemente, uma monografia sobre Josefa de Óbidos da autoria de Carla Alferes Pinto inclui uma perspetiva de género¹², tal como um texto recente de Vitor Serrão também já interpela algumas questões feministas¹³. No entanto, a maior parte das perguntas que foram feitas ao percurso de vida de Josefa de Óbidos e, em geral, ao contexto de produção da sua obra não usaram a sua identidade sexual como uma das vertentes de análise. Em contraste com a ausência de uma perspetiva de género, as teorias e reflexões sobre o centro e a periferia têm estado presentes na historiografia da arte portuguesa para vários períodos, e também na obra de Josefa de Óbidos, sendo usadas como um dos instrumentos de análise para se compreender a especificidade do caso português nesta como noutras áreas das ciências sociais e humanas¹⁴.

«A ROOM OF ONE'S OWN» DE JOSEFA DE ÓBIDOS: FORMAÇÃO, TEMPO, DINHEIRO E UM ESPAÇO PARA PINTAR

Como afirmou Virginia Woolf na sua conferência-ensaio de 1928, *A Room of One's Own*, o talento e a criatividade não eram suficientes às mulheres. Era necessário que estivessem reunidas uma série de condições, as mais das vezes bastante prosaicas, para que as «irmãs de Shakespeare» pudessem florescer — formação, tempo, dinheiro e espaço —, conjunto de condições que dificilmente faziam parte da vida de uma mulher ocidental até ao século XX e que, mesmo depois, continuaram a limitar-lhe a criatividade. Josefa de Óbidos tinha «o seu quarto», no sentido que lhe deu Woolf — as condições que lhe permitiam ter tempo, disponibilidade, dinheiro e espaço para se dedicar à prática da pintura.

Consideramos que muitas das questões que têm sido colocadas a outras mulheres artistas — de Sofonisba Anguissola (1532/1535-1625) a Lavinia Fontana (1552-1614), ou Artemisia Gentileschi (1593-1654) — noutros contextos cronológicos e geográficos, poderiam ser aplicadas ao caso de Josefa de Óbidos. Tal não significa que faça sentido comparar a sua obra com a das artistas suas contemporâneas, até porque, como afirma Vitor Serrão, uma artista que passou grande parte da sua vida num convento em Coimbra e na vila de Óbidos não pode ser explicada artisticamente através de comparações internacionais, que correm o risco de cair numa artificialidade (o que não quer dizer que ela não tenha sido influenciada por imagens vindas do exterior, nomeadamente através da gravura, como refere Serrão e como analisa Luís de Moura Sobral)¹⁵. Acreditamos, assim, na pertinência de realizar um exercício de confronto com outros casos de mulheres artistas europeias, não para encontrar semelhanças artísticas, mas sim para refletir sobre os modos como a sua identidade

de mulher marcou o seu percurso artístico e a percepção e análise da sua obra.

Exemplifiquemos. Ela é filha de um artista, Baltazar Gomes Figueira, neta, por parte da mãe espanhola, de um amador e colecionador de pintura, e afilhada de Francisco Herrera, enquadrando-se assim na tipologia persistente de mulheres artistas que foram criadas num ambiente familiar artístico. Até ao século XVIII, antes do desenvolvimento da vertente de ensino no interior das academias de arte, a aprendizagem artística era levada a cabo em *ateliers* de artistas, mais ou menos organizados, numa conjuntura onde os laços familiares e as relações pessoais eram determinantes na formação. Mesmo num período de redefinição do estatuto do artista em direção a uma maior individualização, a relação com o mestre ou os mestres era parte intrínseca do seu percurso. Tendo em conta as limitações aos movimentos físicos das mulheres e à sua educação, era necessária uma conjuntura muito favorável para que os seus eventuais talentos fossem identificados. Assim, não é por acaso que a maioria das mulheres artistas dos séculos XVI a XVIII, e mesmo até ao século XX, são filhas de artistas, como no caso de Josefa de Óbidos (ou Helena Almeida), ou de pais especialmente empenhados na sua educação, como no caso de Sofonisba (ou Paula Rego).

Josefa de Óbidos também foi educada num convento, o que coloca a questão da educação artística no espaço religioso que deu lugar ao fenómeno das artistas-freiras, também bastante estudado no contexto historiográfico italiano. Saindo do convento para ir para Óbidos, onde passará grande parte da sua vida, Josefa de Óbidos levou a existência pacata e religiosa de uma mulher solteira, independente, económica e afetivamente, que conheceu o contexto adequado para se dedicar à pintura. Muitos dos textos que se escreveram sobre Josefa de Óbidos, ainda no século XVII, dedicaram uma grande atenção a aspetos da sua

vida privada, dando destaque à sua vivência casta e espiritual. Esta tendência para valorizar as suas vidas e as suas qualidades morais, mais do que a obra foi algo característico dos modos de escrita sobre mulheres artistas desde o Renascimento. Esta tradição de inseparabilidade entre a vida e a obra também ajuda a explicar a quantidade de narrativas de ficção baseadas na vida de mulheres artistas, reais ou imaginárias, numa tradição já presente no século XIX e que continuou no século XX, com o caso paradigmático de Artemisia Gentileschi¹⁶.

Tendo em conta que o analfabetismo feminino era generalizado, os conventos funcionavam muitas vezes como o único espaço onde as mulheres podiam receber uma educação básica. A tipologia da freira-artista, sobretudo nos países católicos europeus, apresenta indícios de vitalidade desde o século X, com iluminadoras e músicas como Hildegard von Bingen (1098-1197), e prolonga-se até ao século XVIII. A tarefa de copiar manuscritos e, por vezes, decorá-los fez com que a aprendizagem elementar do desenho e da pintura estivesse presente em muitos conventos femininos durante o período medieval. Mais tarde, o modelo educativo proposto por Baldassare Castiglione no seu *O Livro do Cortesão*¹⁷, publicado em 1528, dedicou especial atenção à formação feminina, e o sucesso que obteve na Europa de então marcou decisivamente o estatuto das mulheres aristocratas¹⁸. A sua definição daquilo que devia ser a educação ideal de uma mulher não diferia substancialmente da destinada a um homem, onde a música tocada ou cantada, assim como a prática do desenho e da pintura, ocupavam um lugar central.

No entanto, se um convento podia significar uma maior liberdade para uma mulher desenvolver os talentos que as exigências familiares não permitiam, era também um espaço fechado, pouco propício à criação¹⁹. Apesar da grande quantidade de artistas-

¹⁶ Banti, *Artemisia*, 1995. 1.ª ed. italiana: *Artemisia* (Florença: Sansoni, 1947). Ver também: Sontag, 2007, pp. 37-56; Outras versões romanceadas da vida de Artemisia: Lapiere, 1998; Vreeland, 2002. Em 1997, Agnès Merlet realizou o filme *Artemisia*, uma produção francesa que obteve vários prémios de cinema.

¹⁷ Existem centenas de edições deste livro: Castiglione, 1998, Walter Barberis, ed.; Castiglione, 2008, trad. de Carlos Aboim de Brito.

¹⁸ Harris, 1976, «Medieval Women Illuminators», pp. 17-20.

¹⁹ Harris, 1976, «The Status and Education of Women in Renaissance Italy», p. 21.



-freiras identificadas no Sul da Europa até ao século XVIII, a falta de formação artística aliada ao isolamento em relação a um contexto artístico e ao mercado da arte influenciaram de forma negativa a sua produção. A propósito da sua contemporânea Suor Plautilla Nelli (1523-1587/1588), Vasari escreveu que teria feito obras admiráveis se, tal como os homens, tivesse podido estudar desenho e copiar objetos vivos e naturais²⁰. Ou seja, se o convento proporcionava às mulheres artistas um espaço físico, não lhes outorgava o espaço de liberdade favorável à criação, não sendo por acaso que os múltiplos casos de mulheres artistas que se notabilizaram durante este período tenham realizado a sua formação fora de conventos. Por outro lado, mesmo que tenha havido casos de freiras artistas que experimentaram formas e temas inovadores, a sua identificação foi sempre muito dificultada pelo próprio isolamento do convento.

Um espaço geográfico que se revelou especialmente propício ao desenvolvimento artístico das mulheres sem as condicionantes do espaço conventual, foi a cidade italiana de Bolonha. Lavinia Fontana, a quem o Museu de Washington também dedicou uma exposição monográfica em finais dos anos 1990, nasceu quase um século antes de Josefa, e é um dos principais nomes na genealogia de mulheres artistas bolonhesas. Mais uma filha de artista, a confirmar a regra, que construiu uma carreira profissional de grande

sucesso e produtividade. Prospero Fontana detinha um «espacio para a pintura» de modo a incentivar aos «e quase sempre, e desde cedo aquele sexo», fazendo estudo do desenho, não tornou numa excelente fama²¹. Além de se revelar de Lavinia Fontana e de foi fundamental para o co, Baldinucci também escreveu sobre as mulheres, só não é algo impossível que o talento de uma torne maravilhoso em que «seja posto em li estudos», livre das «e mulheres estão sujeitas

Fontana mencionou a Anguissola — com a mulher culta e casta — de se ser simultaneamente uma artista, escreveu que Anguissola por ser uma artista, Lavinia Fontana também programas iconográficos, forma, e a sua devoção

²⁰ «Madonna Properzia de' Rossi. Scultrice Bolognese», Vasari, 1880, vol. V, p. 80.

²¹ «Lavinia Fontana. Pittrice Bolognese», Baldinucci, 1846, vol. III, p. 369.

²² Baldinucci, 1846, vol. II, p. 619. Já citado por Ghirardi, 1998, p. 47.

²³ Fortunati, 1998, pp. 13-31, sobretudo p. 13. Ver também o catálogo da exposição que se realizou, quatro anos antes, em Itália: *Lavinia Fontana (1552-1614)*, 1994 e Murphy, 2003.

so artístico e a per-
e um artista, Balta-
te da mãe espanho-
de pintura, e afilha-
drando-se assim na
s artistas que foram
artístico. Até ao sé-
ento da vertente de
de arte, a aprendi-
em *ateliers* de artis-
, numa conjuntura
ções pessoais eram
mo num período de
a em direção a uma
com o mestre ou os
eu percurso. Tendo
imentos físicos das
necessária uma con-
e os seus eventuais
sim, não é por acaso
tas dos séculos XVI
t, são filhas de artis-
idos (ou Helena Al-
empenhados na sua
sba (ou Paula Rego).
educada num con-
dução artística no
fenómeno das artis-
tudado no contexto
do convento para ir
le parte da sua vida,
ia pacata e religiosa
ndente, económica
contexto adequado
os dos textos que se
los, ainda no século
ção a aspetos da sua

vida privada, dando destaque à sua vivência casta e espiritual. Esta tendência para valorizar as suas vidas e as suas qualidades morais, mais do que a obra foi algo característico dos modos de escrita sobre mulheres artistas desde o Renascimento. Esta tradição de inseparabilidade entre a vida e a obra também ajuda a explicar a quantidade de narrativas de ficção baseadas na vida de mulheres artistas, reais ou imaginárias, numa tradição já presente no século XIX e que continuou no século XX, com o caso paradigmático de Artemisia Gentileschi¹⁶.

Tendo em conta que o analfabetismo feminino era generalizado, os conventos funcionavam muitas vezes como o único espaço onde as mulheres podiam receber uma educação básica. A tipologia da freira-artista, sobretudo nos países católicos europeus, apresenta indícios de vitalidade desde o século X, com iluminadoras e músicas como Hildegard von Bingen (1098-1197), e prolonga-se até ao século XVIII. A tarefa de copiar manuscritos e, por vezes, decorá-los fez com que a aprendizagem elementar do desenho e da pintura estivesse presente em muitos conventos femininos durante o período medieval. Mais tarde, o modelo educativo proposto por Baldassare Castiglione no seu *O Livro do Cortesão*¹⁷, publicado em 1528, dedicou especial atenção à formação feminina, e o sucesso que obteve na Europa de então marcou decisivamente o estatuto das mulheres aristocratas¹⁸. A sua definição daquilo que devia ser a educação ideal de uma mulher não diferia substancialmente da destinada a um homem, onde a música tocada ou cantada, assim como a prática do desenho e da pintura, ocupavam um lugar central.

No entanto, se um convento podia significar uma maior liberdade para uma mulher desenvolver os talentos que as exigências familiares não permitiam, era também um espaço fechado, pouco propício à criação¹⁹. Apesar da grande quantidade de artistas-

¹⁶ Banti, *Artemisia*, 1995. 1.ª ed. italiana: *Artemisia* (Florença: Sansoni, 1947). Ver também: Sontag, 2007, pp. 37-56; Outras versões romaneadas da vida de Artemisia: Lapiere, 1998; Vreeland, 2002. Em 1997, Agnès Merlet realizou o filme *Artemisia*, uma produção francesa que obteve vários prémios de cinema.
¹⁷ Existem centenas de edições deste livro: Castiglione, 1998, Walter Barberis, ed.; Castiglione, 2008, trad. de Carlos Aboim de Brito.
¹⁸ Harris, 1976, «Medieval Women Illuminators», pp. 17-20.
¹⁹ Harris, 1976, «The Status and Education of Women in Renaissance Italy», p. 21.

²⁰ «Madonna Properzia de' Rossi. Scultrice Bolognese», Vasari, 1880, vol. V, p. 80.
²¹ «Lavinia Fontana. Pittrice Bolognese», Baldinucci, 1846, vol. III, p. 369.
²² Baldinucci, 1846, vol. II, p. 619. Já citado por Ghirardi, 1998, p. 47.
²³ Fortunati, 1998, pp. 13-31, sobretudo p. 13. Ver também o catálogo da exposição que se realizou, quatro anos antes, em Itália: *Lavinia Fontana (1552-1614)*, 1994 e Murphy, 2003.



Fig. 19
Lavinia Fontana, *Autorretrato no cravo acompanhada de uma criada*, 1577.
Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 0743

-freiras identificadas no Sul da Europa até ao século XVIII, a falta de formação artística aliada ao isolamento em relação a um contexto artístico e ao mercado da arte influenciaram de forma negativa a sua produção. A propósito da sua contemporânea Suor Plautilla Nelli (1523-1587/1588), Vasari escreveu que teria feito obras admiráveis se, tal como os homens, tivesse podido estudar desenho e copiar objetos vivos e naturais²⁰. Ou seja, se o convento proporcionava às mulheres artistas um espaço físico, não lhes outorgava o espaço de liberdade favorável à criação, não sendo por acaso que os múltiplos casos de mulheres artistas que se notabilizaram durante este período tenham realizado a sua formação fora de conventos. Por outro lado, mesmo que tenha havido casos de freiras artistas que experimentaram formas e temas inovadores, a sua identificação foi sempre muito dificultada pelo próprio isolamento do convento.

Um espaço geográfico que se revelou especialmente propício ao desenvolvimento artístico das mulheres sem as condicionantes do espaço conventual, foi a cidade italiana de Bolonha. Lavinia Fontana, a quem o Museu de Washington também dedicou uma exposição monográfica em finais dos anos 1990, nasceu quase um século antes de Josefa, e é um dos principais nomes na genealogia de mulheres artistas bolonhesas. Mais uma filha de artista, a confirmar a regra, que construiu uma carreira profissional de grande

sucesso e produtividade (além de ter tido onze filhos). Prospero Fontana detetou desde cedo o «grande génio para a pintura» demonstrado pela filha e, em vez de a incentivar aos «exercícios humildes aos quais, quase sempre, e desde a mais tenra idade, é condenado aquele sexo», fez com que ela «se dedicasse ao estudo do desenho, no qual teve tal proveito que se tornou numa excelente pintora, rica de aplausos e de fama»²¹. Além de se referir especificamente ao caso de Lavinia Fontana e ao modo como a sua educação foi fundamental para o seu desenvolvimento artístico, Baldinucci também teceu considerações mais gerais sobre as mulheres artistas: «Mas eu sei que, não só não é algo impossível, nem algo realmente novo, que o talento de uma mulher, se bem cultivado, se torne maravilhoso em qualquer faculdade», desde que «seja posto em liberdade e se aplique aos bons estudos», livre das «exigências humildes» a que as mulheres estão sujeitas²².

Fontana mencionou o exemplo da pintora Sofonisba Anguissola — com os seus autorretratos enquanto mulher culta e casta — como prova das possibilidades de se ser simultaneamente mulher e artista.²³ Numa carta, escreveu que Anguissola lhe servia de inspiração por ser uma artista «cristã». Ainda que a obra de Lavinia Fontana também deva ser lida à luz dos novos programas iconográficos sugeridos pela Contra-Reforma, e a sua devoção religiosa também faça parte da

sua prática artística, algo óbvio no caso de Josefa de Óbidos, Fontana nada tem a ver com o contexto conventual que, simultaneamente, possibilitou e coartou os talentos de tantas mulheres. (fig. 19).

Logo no século XVII, a obra de Carlo Cesare Malvasia contribuiu para identificar Bolonha como uma cidade especialmente rica de exemplos de mulheres artistas, sendo que, no século XIX, esta genealogia artística feminina foi reforçada com outros livros especialmente dedicados às mulheres artistas ou intelectuais da cidade²⁴. No capítulo dedicado à pintora Elisabetta Sirani (1638-1665), quase contemporânea de Josefa de Óbidos, o seu protetor e amigo Carlo Cesare Malvasia incluiu um manuscrito-diário da própria pintora e foi o principal responsável pela consagração daquela que ele denominou como «pintora heroína»²⁵. Não deixou, contudo, de sublinhar como a pintora, tendo nascido mulher, nada tinha de efeminado²⁶. Sirani também criou um cenáculo artístico feminino, onde transmitiu o seu saber a pintoras como Ginevra Cantofoli²⁷. E destacou-se, igualmente, no seu trabalho de gravurista, uma arte praticada por muitas mulheres artistas a partir do século XVI e, também, por Josefa de Óbidos²⁸.

DAS NATUREZAS-MORTAS ÀS «MULHERES-FORTES» DA IGREJA: OS GÊNEROS DA PINTURA

Indissociáveis dos espaços de criação eram as possibilidades de escolha dos motivos representados — um tópico que tem sido muito desenvolvido nas abordagens historiográficas às mulheres artistas dos séculos XVI e XVII. Num momento de profundas mudanças no estatuto do artista e da própria arte, o ensino artístico passou a concentrar-se no corpo humano, no conhecimento escrito e visual da Antiguidade Clássica e, finalmente, nas leis da perspetiva e nos cálculos matemáticos. Leon Battista Alberti elaborou um programa de educação artística que será central a partir

de finais do século XV e durante o século XVI²⁹. Estes princípios implicavam, cada vez mais, o acesso ao estudo do nu, assim como deslocações a outros centros artísticos e a locais como Roma, onde a arqueologia revelava os vestígios da herança clássica, central ao discurso visual e escrito da Renascença.

As limitações das mulheres em aceder a uma formação completa, mesmo nos casos excecionais em que cresciam num *atelier* familiar ou recebiam uma educação, dificultaram-lhes a escolha daqueles temas onde, por exemplo, o estudo do corpo humano era mais premente, como acontecia com a pintura histórica e religiosa de grandes dimensões que, não por acaso, era a mais valorizada. Por outro lado, corresponderam a uma maior concentração feminina em géneros como o retrato, a pintura religiosa de pequeno formato ou, já no século XVII, como no caso de Josefa, a natureza-morta.

No seu livro de biografias de artistas publicado em meados do século XVII, Giovanni Baglione expôs indiretamente esta dicotomia de «géneros» — apresentou Lavinia Fontana (a única mulher que refere na sua obra) como uma exímia retratista, mas realçou que uma coisa era pintar um retrato e uma outra, bem mais exigente, era representar a figura humana em grande escala, como exigia a pintura de altares, por exemplo³⁰. A propósito da pintura do altar da Basílica romana de São Paulo Extramuros que lhe fora encomendado, Bagnoli denunciou a incapacidade de Lavinia em dominar este género de pintura:

É verdade que, pelo facto de as figuras serem maiores do que o natural, ela confundiu-se e não conseguiu realizá-lo tão felizmente como pensava; porque existe uma grande diferença entre realizar um quadro comum e utilizar um cavalete daquela grandeza, capaz de assustar qualquer talento.

²⁴ Nos séculos XIX e XX, outras obras reforçaram esta característica da cidade: Giordani, 1832; Bonafede, 1845; Ragg, 1907. Para um estudo mais recente, ver: Fortunati, 2007, pp. 41-48.

²⁵ Malvasia, 1971 [1.ª ed.: *Felsina Pittrice. Vite de pittori bolognesi alla maesta christianissima di Luigi XIV re di Francia e di Navarra il sempre vittorioso consagrate dal Co. Carlo Cesare Malvasia fra gelati l'ascoso*, 2 tomos (Bolonha: Per l'erede di Domenico Barbieri, 1678)]. Segue-se o suplemento realizado por Crespi, 1970, edição fac-similada de *Felsina Pittrice. Vite de' pittori bolognesi. Tomo Terzo alla maesta di Carlo Emanuele III re di Sardegna* (Roma: nella stamperia di Marco Pagliarini, 1769). Mulheres artistas incluídas nesta genealogia bolonhesa: Giulia Bonaveri, Caterina Canossa, Angela Cantelli Cavazza, Ginevra Cantofoli, Lucia Casalini Torelli, Teresa Coriolani, Ersilia Creti, Vincenzia Fabbri, Francesca Fantoni, Veronica Fontana, Veronica Franchi, Maria Oriana, Galli Bibiena, Camilla Lauteri, Paris Maria Lazzari, Eleonora Monti, Anna Morandi Manzolini, Teresa Muratori, Elena Maria Panzachi, Antonia Pinelli Bertusio, Anna Sirani, Barbara Sirani e Elisabetta Sirani.

²⁶ Malvasia, 1971, p. 609.

²⁷ Fortunati, 2007, pp. 41-48, p. 47.

²⁸ Algumas foram apenas gravuristas, outras, como Sirani, fizeram da gravura uma das suas expressões artísticas, ao lado do desenho, do óleo e da água-forte. Ver o curioso catálogo de mulheres gravuristas na col. do Museu de Bassano, em Itália: *Donne Artiste nelle Collezioni del Museo di Bassano*, 1986, Catálogo de Exposição organizado por «Comitato 8 Marzo».

²⁹ Alberti, 1950.

³⁰ «Veio ela para Roma (...), e aqui fez um bom trabalho na tentativa de copiar os rostos, e retratou a maior parte das damas de Roma, e especialmente as Senhoras Princesas, & também muitos Senhores Príncipes, e Cardeais, onde alcançou uma grande fama e crédito e, tendo em conta que era uma mulher, neste género de pintura portava-se muito bem», em «Vita di Lavinia Fontana, Pittrice», Giovanni Baglione, in *Le Vite de' Pittori, Scultori e Architetti*...», 1975, pp. 143-144 (Roma, 1649; 1.ª ed., 1642).

³¹ Pomeroy, 2007, pp. 19-22, sobretudo p. 21; Harris, 2007, pp. 49-62, sobretudo p. 52.

³² Boccaccio, 2001.

³³ Harris, 1976, «The Status and Education of Women in Renaissance Italy», pp. 22-23, 27. Garrard, 2001, p. 6.

³⁴ *Elisabetta Sirani. «Pittrici Eroina» 1638-1665*, 2004.

³⁵ Também conheciam com certeza a iconologia, a ciência das imagens que se desenvolveu no século XVI a partir do estudo de Cesare Ripa e onde as figuras femininas assumiam um papel de destaque enquanto musas. Strinati, 2007, pp. 15-18, sobretudo p. 17.

³⁶ A autoria do quadro *Judite e Holofernes* tem sido objeto de revisão, havendo quem o atribua a seu pai, Orazio Gentileschi: ver referências a este debate no artigo de Harris, 2007, pp. 49-62, sobretudo p. 54.

³⁷ Esta obra, hoje em Houston (EUA), na Stephen Warren Miles e Marilyn Ross Miles Foundation, foi exposta pela primeira vez,



Apesar destas críticas de Bagnoli, ao ter trabalhado em frescos de grande escala, no espaço público de igrejas, e ao ter representado, ocasionalmente, a figura nua, Fontana distinguiu-se de outras mulheres pintoras que tiveram de conter a sua prática artística ao espaço privado e às dimensões que lhe eram próprias e que não tiveram, como ela teve, mecenas na Igreja ou entre as famílias dominantes³¹.

É necessário ter em conta que, no interior das hierarquias de géneros artísticos, o retrato ocupava um lugar inferior em relação, por exemplo, à pintura religiosa ou de história. Em 1370, no seu *De Claris Mulieribus*, Giovanni Boccaccio escreveu sobre mais de 100 mulheres notáveis da Antiguidade, entre as quais algumas artistas³². Apesar de considerar que a arte era algo alheio à mente de uma mulher e que o talento necessário para a prática artística era muito raro entre elas, recomendou às artistas que se dedicassem sobretudo a retratarem-se a si próprias e a outras mulheres³³. (fig. 20).

Artemisia apresenta-nos uma subversão acrescida: se é certo que as mulheres têm um lugar de destaque nas suas escolhas temáticas, tal como têm no caso de Josefa, como que obedecendo à recomendação de Boccaccio, estas são mulheres muito distantes dos significantes adscritos à «mulher» daquele período. Como afirma Mary D. Garrard, olhar para a obra de Gentileschi segundo uma perspetiva de género im-

plica «reconhecer o de tórica na sua reinvençã assim como ter consc Artemisia expectativa A artista bolonhesa El sua morte prematura, mamente prolixa, ta temas onde não impe nem os retratos. Tal c sia, Sirani recorreu a u Antiguidade que se dis o seu poder, o seu inte terem de algum mod em relação ao seu sex A escolha temática c demonstra, por um la bas as artistas seiscen consciente de person à norma e com as qu Uma das *femmes forte* da época, nomeadame Judite que degolava H oprimiu Israel e a ten na obra de Elisabetta : mulher de um nobre tirano e se envolve pol tituição da República cidar; ou Timóclea, qu

aso de Josefa de
o contexto con-
ilitou e coartou
(9).

arlo Cesare Mal-
onha como uma
los de mulheres
esta genealogia
n outros livros
es artistas ou in-
dicado à pintora
contemporânea
e amigo Carlo
scrito-diário da
sponsável pela
nou como «pin-
lo, de sublinhar
nada tinha de
enáculo artís-
saber a pintoras
u-se, igualmen-
a arte praticada
do século XVI e,

HERES-FORTES» URA

eram as possibi-
sentados — um
vido nas aborda-
istas dos séculos
ndas mudanças
rte, o ensino ar-
rpo humano, no
tiguidade Clás-
va e nos cálculos
laborou um pro-
a central a partir

de finais do século XV e durante o século XVI²⁹. Estes princípios implicavam, cada vez mais, o acesso ao estudo do nu, assim como deslocações a outros centros artísticos e a locais como Roma, onde a arqueologia revelava os vestígios da herança clássica, central ao discurso visual e escrito da Renascença.

As limitações das mulheres em aceder a uma formação completa, mesmo nos casos excepcionais em que cresciam num *atelier* familiar ou recebiam uma educação, dificultaram-lhes a escolha daqueles temas onde, por exemplo, o estudo do corpo humano era mais premente, como acontecia com a pintura histórica e religiosa de grandes dimensões que, não por acaso, era a mais valorizada. Por outro lado, corresponderam a uma maior concentração feminina em géneros como o retrato, a pintura religiosa de pequeno formato ou, já no século XVII, como no caso de Josefa, a natureza-morta.

No seu livro de biografias de artistas publicado em meados do século XVII, Giovanni Baglione expôs indiretamente esta dicotomia de «géneros» — apresentou Lavinia Fontana (a única mulher que refere na sua obra) como uma exímia retratista, mas realçou que uma coisa era pintar um retrato e uma outra, bem mais exigente, era representar a figura humana em grande escala, como exigia a pintura de altares, por exemplo³⁰. A propósito da pintura do altar da Basílica romana de São Paulo Extramuros que lhe fora encomendado, Bagnoli denunciou a incapacidade de Lavinia em dominar este género de pintura:

É verdade que, pelo facto de as figuras serem maiores do que o natural, ela confundiu-se e não conseguiu realizá-lo tão felizmente como pensava; porque existe uma grande diferença entre realizar um quadro comum e utilizar um cavalete daquela grandeza, capaz de assustar qualquer talento.

²⁹ Nos séculos XIX e XX, outras obras reforçaram esta característica da cidade: Giordani, 1832; Bonafede, 1845; Ragg, 1907. Para um estudo mais recente, ver: Fortunati, 2007, pp. 41-48.

³⁰ Malvasia, 1971 [1.ª ed.: *Felsina Pittrice. Vite de pittori bolognesi alla maesta christianissima di Luigi XIV re di Francia e di Navarra il sempre vittorioso consagrate dal. Co. Carlo Cesare Malvasia fra gelati l'ascoso*, 2 tomos (Bolonha: Per l'erede di Domenico Barbieri, 1678)]. Segue-se o suplemento realizado por Crespi, 1970, edição fac-similada de *Felsina Pittrice. Vite de' pittori bolognesi. Tomo Terzo alla maesta di Carlo Emanuele III re di Sardegna* (Roma: nella stamperia di Marco Pagliarini, 1769). Mulheres artistas incluídas nesta genealogia bolonhesa: Giulia Bonaveri, Caterina Canossa, Angela Cantelli Cavazza, Ginevra Cantofoli, Lucia Casalini Torelli, Teresa Coriolani, Ersilia Creti, Vincenzia Fabbri, Francesca Fantoni, Veronica Fontana, Veronica Franchi, Maria Oriana, Galli Bibiena, Camilla Lauteri, Paris Maria Lazzari, Eleonora Monti, Anna Morandi Manzolini, Teresa Muratori, Elena Maria Panzachi, Antonia Pinelli Bertusio, Anna Sirani, Barbara Sirani e Elisabetta Sirani.

³¹ Fortunati, 2007, pp. 41-48, p. 47.

³² Algumas foram apenas gravuristas, outras, como Sirani, fizeram da gravura uma das suas expressões artísticas, ao lado do desenho, do óleo e da água-forte. Ver o curioso catálogo de mulheres gravuristas na col. do Museu de Bassano, em Itália: *Donne Artiste nelle Collezioni del Museo di Bassano*, 1986, Catálogo de Exposição organizado por «Comitato 8 Marzo».

²⁹ Alberti, 1950.

³⁰ «Veio ela para Roma (...), e aqui fez um bom trabalho na tentativa de copiar os rostos, e retratou a maior parte das damas de Roma, e especialmente as Senhoras Princesas, & também muitos Senhores Príncipes, e Cardeais, onde alcançou uma grande fama e crédito e, tendo em conta que era uma mulher, neste género de pintura portava-se muito bem», em «Vita di Lavinia Fontana, Pittrice», Giovanni Baglione, in *Le Vite de' Pittori, Scultori e Architetti. ...*, 1975, pp. 143-144 (Roma, 1649; 1.ª ed., 1642).

³¹ Pomeroy, 2007, pp. 19-22, sobretudo p. 21; Harris, 2007, pp. 49-62, sobretudo p. 52.

³² Boccaccio, 2001.

³³ Harris, 1976, «The Status and Education of Women in Renaissance Italy», pp. 22-23, 27.

³⁴ Garrard, 2001, p. 6.

³⁵ *Elisabetta Sirani. «Pittrici Eroina» 1638-1665*, 2004.

³⁶ Também conheciam com certeza a iconologia, a ciência das imagens que se desenvolveu no século XVI a partir do estudo de Cesare Ripa e onde as figuras femininas assumiam um papel de destaque enquanto musas. Strinati, 2007, pp. 15-18, sobretudo p. 17.

³⁷ A autoria do quadro *Judite e Holofernes* tem sido objeto de revisão, havendo quem o atribua a seu pai, Orazio Gentileschi: ver referências a este debate no artigo de Harris, 2007, pp. 49-62, sobretudo p. 54.

³⁸ Esta obra, hoje em Houston (EUA), na Stephen Warren Miles e Marilyn Ross Miles Foundation, foi exposta pela primeira vez,



Fig. 20

Sofonisba Anguissola, *Lucia, Minerva e Europa Anguissola a jogar xadrez*, 1555.

Poznań, The Raczyński Foundation at the National Museum, inv. MNP FR 434

Apesar destas críticas de Bagnoli, ao ter trabalhado em frescos de grande escala, no espaço público de igrejas, e ao ter representado, ocasionalmente, a figura nua, Fontana distinguiu-se de outras mulheres pintoras que tiveram de conter a sua prática artística ao espaço privado e às dimensões que lhe eram próprias e que não tiveram, como ela teve, mecenas na Igreja ou entre as famílias dominantes³¹.

É necessário ter em conta que, no interior das hierarquias de géneros artísticos, o retrato ocupava um lugar inferior em relação, por exemplo, à pintura religiosa ou de história. Em 1370, no seu *De Claris Mulieribus*, Giovanni Boccaccio escreveu sobre mais de 100 mulheres notáveis da Antiguidade, entre as quais algumas artistas³². Apesar de considerar que a arte era algo alheio à mente de uma mulher e que o talento necessário para a prática artística era muito raro entre elas, recomendou às artistas que se dedicassem sobretudo a retratarem-se a si próprias e a outras mulheres³³. (fig. 20).

Artemisia apresenta-nos uma subversão acrescida: se é certo que as mulheres têm um lugar de destaque nas suas escolhas temáticas, tal como têm no caso de Josefa, como que obedecendo à recomendação de Boccaccio, estas são mulheres muito distantes dos significantes adscritos à «mulher» daquele período. Como afirma Mary D. Garrard, olhar para a obra de Gentileschi segundo uma perspetiva de género im-

plica «reconhecer o desvio da artista a uma norma retórica na sua reinvenção das personagens femininas, assim como ter consciência dos riscos em impor a Artemisia expectativas estereotipadas de género»³⁴. A artista bolonhesa Elisabetta Sirani, que, apesar da sua morte prematura, foi autora de uma obra extremamente prolixa, também enveredou por vários temas onde não imperam nem as naturezas-mortas nem os retratos. Tal como acontecera com Artemisia, Sirani recorreu a uma iconografia de mulheres da Antiguidade que se distinguiram por terem afirmado o seu poder, o seu intelecto e a sua sabedoria, ou por terem de algum modo contrariado as expectativas em relação ao seu sexo³⁵.

A escolha temática destas *femmes fortes* do passado demonstra, por um lado, a erudição textual de ambas as artistas seiscentistas, por outro, uma escolha consciente de personagens femininas que fugiram à norma e com as quais se pudessem identificar³⁶. Uma das *femmes fortes* mais comuns na iconografia da época, nomeadamente entre os *caravagistas*, era a Judite que degolava Holofernes, o déspota assírio que oprimiu Israel e a tentou violar³⁷. Outros exemplos na obra de Elisabetta Sirani poderiam ser: Lucrécia, mulher de um nobre romano que é violada por um tirano e se envolve politicamente no processo de instituição da República Romana, acabando por se suicidar; ou Timóclea, que atira para um poço o capitão

Fig. 21
Artemisia Gentileschi,
*Judite e a sua criada com
a cabeça de Holofernes*, 1612-
-1618. Florença, Galleria
Palatina, Palazzo Pitti



de Alexandre Magno que a violara; as suas Sibilas; e, sobretudo, o original tratamento iconográfico que a pintora bolonhesa dá à sua Pórcia, que surge a ferir-se na perna para demonstrar ao marido que tinha coragem para assumir a escolha política que levou à derrota de César³⁸. (fig. 21).

No seu interessante estudo sobre as imagens da pintura barroca portuguesa, Luís de Moura Sobral demonstra a sua erudição textual e religiosa explorando os múltiplos sentidos das escolhas iconográficas de Josefa de Óbidos, do seu significado político à influência das gravuras que na altura circulavam na Europa. Mas não faz nenhuma referência ao género: nem ao facto de a pintora ser uma mulher, nem de todos os quadros que analisa no seu capítulo representarem mulheres, e mulheres que se distinguiram por mais do que a sua santidade³⁹. Será que o facto de Josefa de Óbidos ter pintado uma Santa Catarina (fig. 39) — vejam-se as várias Santas Catarina de Artemisia Gentileschi — a discutir com os doutores de Alexandria, uma mulher que a tradição apresentava como sendo filósofa, teóloga e sábia, é uma escolha aleatória? Será que, quando pinta Santa Teresa doutora da Igreja (cat. 115), não estará também uma opção em representar mulheres que, dentro de uma religiosidade aceite, se destacaram pela sua intelectualidade? Não estaria também Josefa, na especificidade do seu contexto católico, a escolher mulheres

simultaneamente cristãs e sábias?

As muitas exceções a esta tendência das mulheres para o retrato e o autorretrato não foram suficientes para impedir a criação do estereótipo de que as mulheres só se dedicavam ao retrato e, mais tarde, também às naturezas-mortas. A força desta chave de leitura da arte feminina fez com que, logo em 1681, por exemplo, Filippo Baldinucci, que se mostrou especialmente aberto às possibilidades artísticas das mulheres, como o demonstram vários dos seus textos, escrevesse que Artemisia Gentileschi era conhecida sobretudo pelos seus retratos e por pintar «todo o género de frutas»⁴⁰. Ora, um olhar sobre a sua obra é suficiente para nos apercebermos de que estes dois géneros estão especialmente ausentes das escolhas pictóricas de Artemisia.

Poderíamos sugerir que algo de semelhante se passa com Josefa de Óbidos que, tendo pintado muitos outros géneros, é conhecida sobretudo pelas suas naturezas-mortas, dos doces convencionais às flores, mais associadas a um mundo feminino do que os temas religiosos e históricos ou a pintura de frescos em igrejas, a que ela também se dedicou. Como já apontou Edward J. Sullivan, referindo-se a uma «natureza-morta com fruta, carne e ave» (cat. 67) datada de 1676 — que representava as entranhas dos animais de forma crua —, algumas das suas obras, mesmo as naturezas-mortas,

publicamente, na exposição de Los Angeles, *Women Artists: 1550-1950*.

³⁹ Sobral, 1996, pp. 15-42, capítulo: «Josefa de Óbidos e as gravuras: problemas de estilo e de iconografia».

⁴⁰ Garrard, 2001, p. 6; «Esta, que aprendera a arte com o pai, começou por se dedicar a fazer retratos, muitíssimos dos quais fez em Roma»; «Ela tinha um outro belo talento, que era o de retratar ao natural, maravilhosamente, todo o tipo de frutos (...)», Baldinucci, 1846, vol. III, pp. 713-714.

Meninas como Vocês JOSEFA DE ÓBIDOS



Como se viu, a arte de Josefa de Óbidos não se limitou ao retrato e ao autorretrato. Ela também se dedicou à pintura de naturezas-mortas, dos doces convencionais às flores, mais associadas a um mundo feminino do que os temas religiosos e históricos ou a pintura de frescos em igrejas, a que ela também se dedicou. Como já apontou Edward J. Sullivan, referindo-se a uma «natureza-morta com fruta, carne e ave» (cat. 67) datada de 1676 — que representava as entranhas dos animais de forma crua —, algumas das suas obras, mesmo as naturezas-mortas,



Como se viu, a arte de Josefa de Óbidos não se limitou ao retrato e ao autorretrato. Ela também se dedicou à pintura de naturezas-mortas, dos doces convencionais às flores, mais associadas a um mundo feminino do que os temas religiosos e históricos ou a pintura de frescos em igrejas, a que ela também se dedicou. Como já apontou Edward J. Sullivan, referindo-se a uma «natureza-morta com fruta, carne e ave» (cat. 67) datada de 1676 — que representava as entranhas dos animais de forma crua —, algumas das suas obras, mesmo as naturezas-mortas,

Fig. 22
Meninas como vocês. Josefa de Óbidos, artigo de Maria de Melo, in *Fagulha*, n.º 259, publicação infantil da Mocidade Portuguesa Feminina, Lisboa, 15 de outubro de 1968

contrariavam os adjetivos de doçura, inocência e domesticidade espiritual que normalmente lhe são atribuídos e que também têm sido atribuídos a muitas outras mulheres artistas ao longo da história⁴¹.

No Norte da Europa não se encontra a mesma relação entre mulheres artistas e retrato, mas existe sim, sobretudo para o século XVII, um grande número de mulheres dedicadas à pintura de naturezas-mortas, um género considerado menos exigente pictoricamente, ao qual também muitos se dedicavam. De formato reduzido, sem necessidade de um conhecimento profundo do corpo humano e com a possibilidade de ser realizado no interior do espaço doméstico, este tema adaptava-se bem às condições de vida feminina, sem ameaçar as expectativas da feminilidade.

A ausência de uma tradição histórico-biográfica equivalente à italiana faz com que se saiba menos sobre a vida e os percursos das mulheres artistas no Norte da Europa. Alguns exemplos para os séculos XVII e XVIII, estudados nas últimas décadas, são Fede Galizia, Louise Moillon, Clara Peeters, Maria van Oosterwyck, Rachel Ruysch, Maria Sibylla Merian e Anne Vallayer-Coster, Catherine Duchemin, Geneviève e Madeleine de Boulogne. Seria pertinente comparar as naturezas-mortas de Josefa de Óbidos com a produção artística das suas congêneres francesas ou do Norte da Europa. Clara Peeters (1594-depois de 1657), por exemplo, notabilizou-se pela sua pintura de flores

intercaladas com objetos, tão ao gosto colecionista, também a responsável indistintamente no National Arts, em Washington. Clara Peeters, em seu trabalho, numa viagem verificou como era difícil comprar apenas pinturas para formarem uma coleção de arte femininas⁴². (fig. 22).

Se, no século XVII, o facto de uma mulher ser pintora não ajudava a aumentar a sua fama, assim se a circunstância de ser mulher poderá ter funcionado em seu favor. Como resultado de um trabalho, numa viagem verificou como era difícil comprar apenas pinturas para formarem uma coleção de arte femininas⁴². (fig. 22).

⁴¹ Sullivan, 1997, p. 69.

⁴² Heller (ed.), 2000, p. 14.

⁴³ Arruda e Hall, 2006.



plara; as suas Sibilas; e, tanto iconográfico que a força, que surge a ferir ao marido que tinha a política que levou à

o sobre as imagens da
Luís de Moura Sobral
tual e religiosa explo-
as escolhas iconográfi-
u significado político à
a altura circulavam na
a referência ao género:
r uma mulher, nem de
no seu capítulo repre-
res que se distinguiram
ade³⁹. Será que o facto
do uma Santa Catarina
as Santas Catarina de
scutir com os doutores
que a tradição apresen-
tologia e sábia, é uma es-
ndo pinta Santa Teresa
ão estará também uma
res que, dentro de uma
caram pela sua intelec-
em Josefa, na especifici-
o, a escolher mulheres

simultaneamente cristãs e sábias?

As muitas exceções a esta tendência das mulheres para o retrato e o autorretrato não foram suficientes para impedir a criação do estereótipo de que as mulheres só se dedicavam ao retrato e, mais tarde, também às naturezas-mortas. A força desta chave de leitura da arte feminina fez com que, logo em 1681, por exemplo, Filippo Baldinucci, que se mostrou especialmente aberto às possibilidades artísticas das mulheres, como o demonstram vários dos seus textos, escrevesse que Artemisia Gentileschi era conhecida sobretudo pelos seus retratos e por pintar «todo o género de frutas»⁴⁰. Ora, um olhar sobre a sua obra é suficiente para nos apercebermos de que estes dois géneros estão especialmente ausentes das escolhas pictóricas de Artemisia.

Poderíamos sugerir que algo de semelhante se passa com Josefa de Óbidos que, tendo pintado muitos outros géneros, é conhecida sobretudo pelas suas naturezas-mortas, dos doces conventuais às flores, mais associadas a um mundo feminino do que os temas religiosos e históricos ou a pintura de frescos em igrejas, a que ela também se dedicou. Como já apontou Edward J. Sullivan, referindo-se a uma «natureza-morta com fruta, carne e ave» (cat. 67) datada de 1676 — que representava as entranhas dos animais de forma crua —, algumas das suas obras, mesmo as naturezas-mortas,

publicamente, na exposição de Los Angeles, *Women Artists: 1550-1950*.

³⁹ Sobral, 1996, pp. 15-42, capítulo: «Josefa de Óbidos e as gravuras: problemas de estilo e de iconografia».

⁴⁰ Garrard, 2001, p. 6; «Esta, que aprendera a arte com o pai, começou por se dedicar a fazer retratos, muitíssimos dos quais fez em Roma»; «Ela tinha um outro belo talento, que era o de retratar ao natural, maravilhosamente, todo o tipo de frutos (...)», Baldinucci, 1846, vol. III, pp. 713-714.

⁴¹ Sullivan, 1997, p. 69.

⁴² Heller (ed.), 2000, p. 14.

⁴³ Arruda e Hall, 2006.

Meninas como Vocês

JOSEFA DE OBIDOS



contrariavam os adjetivos de doçura, inocência e domesticidade espiritual que normalmente lhe são atribuídos e que também têm sido atribuídos a muitas outras mulheres artistas ao longo da história⁴¹.

No Norte da Europa não se encontra a mesma relação entre mulheres artistas e retrato, mas existe sim, sobretudo para o século XVII, um grande número de mulheres dedicadas à pintura de naturezas-mortas, um género considerado menos exigente pictoricamente, ao qual também muitos se dedicavam. De formato reduzido, sem necessidade de um conhecimento profundo do corpo humano e com a possibilidade de ser realizado no interior do espaço doméstico, este tema adaptava-se bem às condições de vida feminina, sem ameaçar as expectativas da feminilidade.

A ausência de uma tradição histórico-biográfica equivalente à italiana faz com que se saiba menos sobre a vida e os percursos das mulheres artistas no Norte da Europa. Alguns exemplos para os séculos XVII e XVIII, estudados nas últimas décadas, são Fede Galizia, Louise Moillon, Clara Peeters, Maria van Oosterwyck, Rachel Ruysch, Maria Sibylla Merian e Anne Vallayer-Coster, Catherine Duchemin, Geneviève e Madeleine de Boulogne. Seria pertinente comparar as naturezas-mortas de Josefa de Óbidos com a produção artística das suas congêneres francesas ou do Norte da Europa. Clara Peeters (1594-depois de 1657), por exemplo, notabilizou-se pela sua pintura de flores

Fig. 22

Meninas como vocês. Josefa de Óbidos, artigo de Maria de Melo, in *Fagulha*, n.º 259, publicação infantil da Mocidade Portuguesa Feminina, Lisboa, 15 de outubro de 1968

intercaladas com objetos de gabinetes de curiosidades, tão ao gosto colecionista da época. Peeters é também a responsável indireta pela coleção que se veio a transformar no National Museum of Women in the Arts, em Washington. Quando o casal de colecionadores Wilhelmina e Wallace Holladay «descobriu» o seu trabalho, numa viagem à Europa nos anos 1960, verificou como era difícil encontrar informações sobre Clara Peeters ou sobre qualquer outra artista mulher. Como resultado desta constatação, começaram a comprar apenas pintura realizada por mulheres, até formarem uma coleção que veio dar origem ao primeiro museu do mundo dedicado somente a obras de arte femininas⁴². (fig. 22).

Se, no século XVII, o facto de uma mulher se conseguir afirmar como artista ainda podia contribuir para a construção da sua fama, quando o seu número começou a aumentar isto deixou de ser uma vantagem. Assim, se a circunstância de Josefa de Óbidos ter sido mulher poderá ter funcionado como uma «vantagem», se tivermos em conta a quantidade de nomes de mulheres pintoras portuguesas no século XVIII, por um lado, e, por outro, a quase total ausência de obra identificada e de escritos sobre elas, verificamos que, na maior parte dos casos, ser mulher não as transformou em objeto de maior curiosidade ou valorização⁴³. Pelo contrário, poderíamos afirmar que os muitos nomes de mulheres pintoras portuguesas sem

obra e sem história exemplificam bem o problema com o qual se têm deparado tantos historiadores da arte, a tentar escrever textos plenos de ausências e silêncios — de obras que não foram catalogadas nem restauradas, de vidas que não foram biografadas, de artistas cuja omissão no passado marca inevitavelmente o seu lugar historiográfico no presente.

Poderíamos definir as formas de marginalização da prática artística feminina em duas vertentes principais: em primeiro lugar, as condicionantes socioculturais que afetaram especificamente cada mulher artista no momento histórico em que viveu. Independentemente dos diferentes espaços geográficos e dos períodos cronológicos, a identidade de uma artista esteve sempre condicionada pela sua identidade enquanto mulher. E, se alguns contextos geográficos ou domésticos foram mais favoráveis ao seu desenvolvimento do que outros — Bolonha, em Itália, por exemplo —, ter nascido mulher foi sempre um entrave ao ser artista: a falta de acesso ao ensino artístico ou às possibilidades de viajar, as condicionantes sociais à profissionalização feminina, ou o peso das res-

ponsabilidades familiares e domésticas. Em segundo lugar, e para lá das múltiplas exclusões socioculturais contemporâneas a cada artista, encontram-se as posteriores exclusões da própria construção histórica, sobretudo durante os séculos XIX e XX. Sujeitas a um duplo processo de exclusão — o da história vivida e o da história construída — só nas últimas décadas é que as mulheres artistas começaram a ser estudadas pela historiografia da arte com uma abordagem feminista. Embora já no século XIX tenham sido publicados vários livros e catálogos sobre mulheres artistas, só na década de 1970, sobretudo nos Estados Unidos e, depois, na Grã-Bretanha é que as diferentes disciplinas do saber incorporaram a perspectiva feminista que lhes permitiu não só identificar novos nomes de mulheres artistas mas, sobretudo, interpelar a própria disciplina da história da arte que as excluiu.

[Parte deste texto já foi publicado, sob outro formato, no meu livro *A Arte sem História. Mulheres e Cultura Artística (Séculos XVI-XX)* (Lisboa: (Athena) Babel, 2012).]

JOSEFA DE AYALA: UM SINUOSO PERCURSO DE CONHECIMENTO

JOAQUIM OLIVEIRA CAETANO

COMO MUITOS DOS SEUS COLEGAS DE OFÍCIO portugueses, Josefa de Ayala não teve de ser resgatada do esquecimento. Passara apenas uma dúzia de anos sobre a sua morte quando Félix da Costa lhe dedica as primeiras linhas biográficas. Poucas, mas conformes com a maneira como tratava os pintores que entendia merecerem figurar no seu tratado e, devemos reconhecer, criticamente assertivas e corretas:

«Josepha de Ayala filha do seuilhano que nos países foi celebrado, principalmente os pertos delles. Imitou muito Josepha as coisas pello natural, com muita limpeza e propriedade; mas porem com pouco afastamento, por não entender bem a Perspectiva, e diminuição das cores»¹.

Além da referência ao trabalho do pai, a breve nota focava o gosto de Josefa pela natureza, certamente por ter sido a natureza-morta a torná-la conhecida, notava a sua característica maneira de compor, com as figuras muito aproximadas, detetava as dificuldades da artista no uso da perspectiva, que são reais e, vagamente, dava a entender que, como a generalidade dos pintores portugueses, padecia de uma certa falta de ensino, isto é, de Academia, avançando pela observação e execução prática.

Se Félix da Costa era um pintor que podia apreciar o trabalho da artista com os olhos críticos de um colega

mais ilustrado, a referência nos dá uma mais desenvolvida tomava-a como exemplo feminino, um outro aspeto parte considerável na formação do primeiro tomo do tratado de Froes Perim, pseudónimo de Jerónimo Fr. João de Deus. É este autor que nomeia Josefa, Baltazar Gomes de Ayala e Cabreira, incluindo a pintora e refere a vida «antes da feliz aclamação» frase que levou alguns a serem ligações entre o pai e o golpe restauracionista. Josefa, possuidora das maiores pinturas, «bem conhecida dentro de plausos de insigne», co-honesto, vivendo por to-bato», intelectuais («a gastava Dona Josefa na l-inclinada especialmente votas») e até físicas, gab-de formusura, e discriçã-a uma real descrição da p-elevado grau de idealiza-

¹ Kubler (introd. e notas), 1967, pp. 270-271 (fl. 108 v. — 109 do manuscrito publicado em fac-símile).

² Damião de Froes Perim, *Theatro Heroico. Abecedario Historico e catalogo das mulheres illustres em Armas, Letras, acçoens heroicas e, e Artes Liberais*, tomo I, Lisboa: Na Officina de Musica de Theotónio Antunes Lima, pp. 494-5.

³ Idem, *ibidem*, p. 494.

CATÁLOGO

COMUNICAÇÃO

Museu Nacional de Arte Antiga

Paula Brito Medori – coordenação

Ana Sousa, bolseira FCT (SFRH/BGCT/52180/2013)

Ramiro Gonçalves, bolseiro FCT (SFRH/BGCT/33806/2009)

Rui Mestre

Ritmos

Andreia Criner

SERVIÇO DE EDUCAÇÃO

Museu Nacional de Arte Antiga

Adelaide Lopes

Ana Rita Gonçalves

Irina Duarte

Marta Carvalho, Contrato Emprego-

Inserção + / IFFP

Míriam Duarte, Contrato Emprego-

Inserção + / IFFP

Ritmos

António Pedro Mendes

Rui Abreu

Pedro Fortes da Silva

Inês Silva

Pedro Berga

Sofia Machado

Diana Ramos

Margarida Barros

COORDENAÇÃO CIENTÍFICA

Anísio Franco

António Filipe Pimentel

Joaquim Oliveira Caetano

José Alberto Seabra Carvalho

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Ana de Castro Henriques

AUTORES

Anísio Franco

António Filipe Pimentel [AFP]

Diogo Ramada Curto, IPRI-Faculdade

de Ciências Sociais e Humanas da

Universidade Nova de Lisboa

Filipa Lowndes Vicente, Instituto de

Ciências Sociais da Universidade de

Lisboa

Joaquim Oliveira Caetano [JOC]

José Alberto Seabra Carvalho

Luísa Penalva

Maria João Vilhena de Carvalho

Nuno Vassallo e Silva, Diretor-Geral do

Património Cultural

Rui André Alves Trindade

Vitor Serrão, Historiador de Arte /

ARTIS—Instituto de História da Arte

da Faculdade de Letras da Universidade

de Lisboa

DESIGN GRÁFICO

FBA./João Bicker

PAGINAÇÃO

FBA. /João Bicker e MNAA /Ana Sousa

APOIO TÉCNICO

Ramiro Gonçalves

REVISÃO

Imprensa Nacional-Casa da Moeda

FOTOGRAFIA

António Sacchetti: fig. 8.

Arquivo MNAA: figs. 24, 29-34, 49-52.

Arquivo MNMC / José Meneses: 103, 126-131.

Banco de Portugal: 102.

Biblioteca Nacional de Portugal:

figs. 10-17.

Cabral Moncada Leilões / Vasco Cunha

Monteiro: fig. 5.

Carlos Vasconcelos e Sá: 12.

Coleção do Museu de Lisboa / Câmara

Municipal de Lisboa: fig. 3.

Coleção Privada, Cortesia Galerie

Mendes – Paris: 22.

COPYRIGHT©PATRIMONIO NACIONAL:

63, 64.

Departamento do Património Histórico

e Artístico da Diocese de Beja: fig. 9.

DGPC/ADF: 6, 25, 76, 77; fig. 37; Carlos

Monteiro: 46; Francisco Matias: 132;

Giorgio Bordino: fig. 59; José Pessoa:

1, 3-5, 7-10, 15, 16, 19, 21, 23, 24, 26-30,

33-35, 38-40, 42, 44, 48, 51, 66-74, 79, 81,

83-89, 92-101, 104-108, 112-121, 123; figs.

25-27, 35, 36, 38-46, 53-58, 60, 61; Luísa

Oliveira: 17, 20, 41, 43, 52; Manuel Palma:

133; Paulo Ruas: 14.

DGPC/LJF/Luís Piorro: 11, 31, 32, 37, 45,

47, 49, 50, 53, 75, 78, 109-111, 22, 124.

Ex S.S.P.S.A.E e per il Polo Museale della

città di Firenze - Gabinetto Fotografico:

fig. 21.

Foto Vitor Serrão: fig. 6.

Foto Filipa Vicente: figs. 18, 22.

Francisco Fernández / Unidad Móvil: 61.

João Nunes da Silva: fig. 7.

Joaquim Real/Fundação da Casa de Bragança, Museu-Biblioteca da Casa de Bragança: 36.

Jorge Ricardo / Atelier 19: 55-60; fig. 48.

Júlio Marques / MSR / SCML: fig. 4.

Município de Óbidos: 2; figs. 1, 2.

© Museo Nacional del Prado. Madrid:

62, 90.

Museu de Aveiro: 125.

Pedro Aboim Borges: 80.

Pedro Aguiar Branco: 18.

Pedro Corrêa da Silva: 82.

Pedro Lobo: 13, 54.

Pepe Morón: 65, 91.

Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / René-Gabriel Ojéda: fig. 28.

© Rieunier & Associés – Paris: fig. 47.

Roma, Accademia Nazionale di San Luca:

fig. 19.

Su concessione del Ministero dei beni

e attività culturali e del turismo, Polo

musale regionale del Piemonte: fig. 23.

The Raczyński Foundation at the

National Museum in Poznań: fig. 20.

IMPRESSÃO E ACABAMENTO

Imprensa Nacional-Casa da Moeda

CAPA

Pormenor de cat. 107

Fotografia FBA. / João Margalha

© da edição MNAA e INCM

ISBN

978-972-27-2374-9

DEPÓSITO LEGAL

390102/15

N.º DE EDIÇÃO

1020497

TIRAGEM

2000 exemplares

PARCEIROS INSTITUCIONAIS



CATÁLOGO

COORDENAÇÃO CIENTÍFICA

Anísio Franco
António Filipe Pimentel
Joaquim Oliveira Caetano
José Alberto Seabra Carvalho

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Ana de Castro Henriques

AUTORES

Anísio Franco
António Filipe Pimentel [AFP]
Diogo Ramada Curto, IPRI-Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa
Filipa Lowndes Vicente, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa
Joaquim Oliveira Caetano [JOC]
José Alberto Seabra Carvalho
Luísa Penalva
Maria João Vilhena de Carvalho
Nuno Vassallo e Silva, Diretor-Geral do Património Cultural
Rui André Alves Trindade
Vitor Serrão, Historiador de Arte / ARTIS—Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

DESIGN GRÁFICO

FBA./João Bicker

PAGINAÇÃO

FBA. /João Bicker e MNAA /Ana Sousa

APOIO TÉCNICO

Ramiro Gonçalves

REVISÃO

Imprensa Nacional-Casa da Moeda

FOTOGRAFIA

António Sacchetti: fig. 8.
Arquivo MNAA: figs. 24, 29-34, 49-52.
Arquivo MNMC / José Meneses: 103, 126-131.
Banco de Portugal: 102.
Biblioteca Nacional de Portugal: figs. 10-17.
Cabral Moncada Leilões / Vasco Cunha Monteiro: fig. 5.
Carlos Vasconcelos e Sá: 12.
Coleção do Museu de Lisboa / Câmara Municipal de Lisboa: fig. 3.
Coleção Privada, Cortesia Galerie Mendes – Paris: 22.
COPYRIGHT©PATRIMONIO NACIONAL: 63, 64.
Departamento do Património Histórico e Artístico da Diocese de Beja: fig. 9.
DGPC/ADF: 6, 25, 76, 77; fig. 37; Carlos Monteiro: 46; Francisco Matias: 132; Giorgio Bordino: fig. 59; José Pessoa: 1, 3-5, 7-10, 15, 16, 19, 21, 23, 24, 26-30, 33-35, 38-40, 42, 44, 48, 51, 66-74, 79, 81, 83-89, 92-101, 104-108, 112-121, 123; figs. 25-27, 35, 36, 38-46, 53-58, 60, 61; Luísa Oliveira: 17, 20, 41, 43, 52; Manuel Palma: 133; Paulo Ruas: 14.
DGPC/LJF/Luís Piorro: 11, 31, 32, 37, 45, 47, 49, 50, 53, 75, 78, 109-111, 22, 124.
Ex S.S.P.S.A.E e per il Polo Museale della città di Firenze - Gabinetto Fotografico: fig. 21.
Foto Vitor Serrão: fig. 6.
Foto Filipa Vicente: figs. 18, 22.

Francisco Fernández / Unidad Móvil: 61.
João Nunes da Silva: fig. 7.
Joaquim Real/Fundação da Casa de Bragança, Museu-Biblioteca da Casa de Bragança: 36.
Jorge Ricardo / Atelier 19: 55-60; fig. 48.
Júlio Marques / MSR / SCML: fig. 4.
Município de Óbidos: 2; figs. 1, 2.
© Museo Nacional del Prado. Madrid: 62, 90.
Museu de Aveiro: 125.
Pedro Aboim Borges: 80.
Pedro Aguiar Branco: 18.
Pedro Corrêa da Silva: 82.
Pedro Lobo: 13, 54.
Pepe Morón: 65, 91.
Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / René-Gabriel Ojéda: fig. 28.
© Rieunier & Associés – Paris: fig. 47.
Roma, Accademia Nazionale di San Luca: fig. 19.
Su concessione del Ministero dei beni e attività culturali e del turismo, Polo museale regionale del Piemonte: fig. 23.
The Raczyński Foundation at the National Museum in Poznań: fig. 20.

IMPRESSÃO E ACABAMENTO

Imprensa Nacional-Casa da Moeda

CAPA

Pormenor de cat. 107
Fotografia FBA. / João Margalha

© da edição MNAA e INCM

ISBN

978-972-27-2374-9

DEPÓSITO LEGAL

390102/15

N.º DE EDIÇÃO

1020497

TIRAGEM

2000 exemplares

O Museu Nacional de Arte Antiga agradece a todos os particulares e instituições nacionais e estrangeiras a generosa cedência de obras para esta exposição, bem como a todos aqueles que, por qualquer forma, colaboraram neste projeto.

PARCEIROS INSTITUCIONAIS

